

## Le théâtre intérieur

André-Gilles Bourassa

Numéro 3, automne 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041040ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041040ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

### ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Bourassa, A.-G. (1987). Le théâtre intérieur. *L'Annuaire théâtral*, (3), 5–16.  
<https://doi.org/10.7202/041040ar>

André-G. Bourassa

## Le Théâtre intérieur<sup>1</sup>

«la revue à grand spectacle qui  
toute une vie [...] possédera le  
théâtre mental» (André Breton)<sup>2</sup>.

EN relisant un recueil de poésie de Gilles Hénault, *Théâtre en plein air*, j'ai été frappé par le côté «mise en scène» d'un des textes, celui-là même qui donne son titre au recueil:

La nuit coule dans mes nerfs. La rumeur s'exaspère et frappe  
aux tympanes ses coups sourds, lourds, velours tendus sur des  
tambours, tam-tam frénétique sur un ciel renversé laissant  
pleuvoir cent milliards d'étoiles.

---

<sup>1</sup> Cet article est le texte remanié et mis à jour d'une communication à une table ronde sur *Pellan et le surréalisme* tenue au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, le 6 décembre 1980. La communication était introduite par cette mise en situation: «On m'a demandé de vous parler des écrivains qui entouraient Alfred Pellan. Il n'y a pas de critères évidents qui permettent de discerner autour de lui un groupe fermé; il s'agirait plutôt, à première vue, d'un groupe ouvert de poètes que seuls des recoupements répétés justifieraient qu'on les aborde ensemble. Pellan a illustré les recueils de poésie d'Alain Grandbois et d'Éloi de Grandmont; il a signé un manifeste dont certains des signataires ont aussi fait des illustrations pour Gilles Hénault (comme Albert Dumouchel) ou pour André Breton (comme Jean Benoît). Benoît, Dumouchel et Pellan, de même que Jean Léonard et Mimi Parent, ont pratiqué ensemble le "cadavre exquis", alliant textes et dessins. C'est donc à partir de ces données empiriques que j'ai d'abord formé mon "corpus". Je vous donne maintenant ce qu'une analyse formelle a fait ressortir de commun dans ce "groupe"».

<sup>2</sup> André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, (1937) 1968, p. 7.

## 6 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Le théâtre n'a pas de murs. Les quatre saisons font une enceinte silencieuse: neige, pluie, gel et suie, soutenue aux angles par les vents de mars et d'avril.

Les comédiens fantômes jouent à se croire vivants. Quel grand Guignol sans mots ni pleurs<sup>3</sup>.

Je voyais là une sorte d'arène de cirque, un tréteau, un théâtre ambulant, moitié Petrouchka, moitié Guignol. Pourtant, de toute évidence, il s'agit d'un texte poétique qui, en termes de théâtre en plein air, décrit un théâtre purement intérieur. Comme si le poète se penchait sur son rêve pour en faire la description, le récit, avec le recul, la perspective du spectateur étranger. Et le lecteur, par-dessus l'épaule du poète, regarde, sur les «tréteaux du sommeil», les passions qui sont données en représentation:

Les vieux mystères et les jeunes merveilles s'interpellent à voix basse dans les coulisses, ce qui fait que les chiens aboient à la lune. Ils regardent de tous côtés et flairent l'approche d'inconnus qu'ils ne pourront pas mordre.

Les hommes endormis délèguent les personnages de leurs rêves qui déchiquent comme une meute leurs âmes éparées. C'est eux qui peuplent la nuit [...].

Ah! que d'infidèles et stupides pensées vocifèrent sur les tréteaux du sommeil [...].

Mais le décor change et les acteurs. Personnage central: la lumière<sup>4</sup>.

Plutôt que de pousser plus avant l'examen de ce phénomène de théâtre intérieur dans le seul recueil *Théâtre en plein air*, examinons

---

<sup>3</sup> Gilles Hénault, *Théâtre en plein air*, Montréal, les Cahiers de la file indienne, 1946, p. 31.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

celui de Jean Léonard, *Naïade*. Ces vers, par exemple, où apparaissent les noms de Picasso et de Stravinski dans un poème portant le même titre qu'un recueil publié par Jean Cocteau en 1918, *le Coq et l'Arlequin*:

Un rouge mange-tout,  
Rétameur de mérite,  
Saute sur les tréteaux [...].  
La vie est en scène.  
Picasso fait apparaître le décor<sup>5</sup>.

Même vision scénique, même mise en scène du récit onirique que dans *Théâtre en plein air*. Or *le Coq et l'Arlequin* de Cocteau avait été écrit dans l'intention, a-t-on dit<sup>6</sup>, de «récupérer» le succès obtenu deux ans plus tôt sur la scène des Ballets russes avec *Parade* dont le livret était également de Cocteau avec musique d'Érik Satie, décors de Pablo Picasso et chorégraphie de Serge de Diaghilev. Jean Léonard évoque donc Picasso décorateur<sup>7</sup> dans un poème dont le titre rappelle le Cocteau des Ballets russes, de même qu'il évoque Igor Stravinski qui a fourni plusieurs musiques à Diaghilev (*l'Oiseau de feu*, *Petrouchka*, *le Sacre du printemps*). Nous sommes toujours en face d'un théâtre intérieur, avec des références très précises à la modernité.

Dans cette perspective théâtrale, ce n'est pas tellement le «contenu» qui m'intéresse ici. Au contraire, il est un peu agaçant de retrouver chez Léonard ces scènes de cirque du poème «Joueurs d'étoiles» qui évoquent trop explicitement le *Petrouchka* de Stravinski et les toiles de la période bleue de Picasso. Il semble que la découverte tardive du cubisme et du

---

<sup>5</sup> Jean Léonard, *Naïade*. 1945-1946, Montréal, chez l'auteur, 1948, p. 21.

<sup>6</sup> Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, Pauvert, 1965, pp. 73 et 105.

<sup>7</sup> Au moment où Léonard écrit *Naïade*, Pellan venait de renouveler au Québec le concept du décor pour le *Madeleine et Pierre* d'André Audet (1944-1945) et *la Nuit des rois* de Shakespeare (1946), et ce dans la meilleure des traditions poursuivies par Satie et Picasso (sans Cocteau) avec le *Mercure* des Ballets russes (1924). Il n'y a rien d'étonnant à ce que Léonard, qui gagne sa vie à écrire des textes et faire des réalisations pour la radio, ait été marqué par ce renouveau de la scène québécoise amorcé par Pellan, son ancien maître.

surréalisme au Québec ait été tellement émouvante que les arlequins, pierrots et polichinelles aient surgi partout en même temps. On les voit chez Éloi de Grandmont avec *le Voyage d'Arlequin*, recueil de poésies illustré par Alfred Pellan<sup>8</sup>; chez André Béland, qui publie un poème sur Polichinelle dédié à de Grandmont<sup>9</sup>; chez Félix Leclerc, qui met en scène un Pierrot dans *le P'tit Bonheur*<sup>10</sup>; chez Lomer Mercier-Gouin, qui met en scène un Polichinelle<sup>11</sup>.

Ce qui m'intéresse davantage ici, c'est le contenant, c'est la référence constante de ce type de poésie aux structures théâtrales. Je pense à la réflexion de Sigmund Freud à propos d'une des caractéristiques du rêve: «la transformation de l'idée en situation (la "dramatisation")»<sup>12</sup>. Je pense à sa façon de parler de l'expression symbolique du rêve en termes de «dégüisement» et de «représentation bien ordonnée»<sup>13</sup>. André Breton réfère également au théâtre intérieur, et ce précisément à propos d'une scénographie de Picasso pour un ballet, *Mercur*:

Nous grandissons jusqu'à un certain âge, paraît-il, et nos  
jouets grandissent avec nous. En fonction du drame qui n'a

<sup>8</sup> Éloi de Grandmont, *le Voyage d'Arlequin*, Montréal, les Cahiers de la file indienne, n° 1, 1944, 37 p. Arlequin, selon Marcel Jean, serait, par les losanges de son costume maintes fois représenté, le signe même du «cubisme». Le titre du manifeste *Prisme d'yeux* (1948), contresigné par Pellan, Dumouchel, Benoît, se rattache sans doute aussi à ces images du prisme, du losange, du «cube». Voir *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1967, p. 13.

<sup>9</sup> André Béland, «Polichinelle», *le Jour*, 29 janvier 1944, p. 5.

<sup>10</sup> Félix Leclerc, *le P'tit Bonheur*, théâtre du Gesù, 1949. Leclerc en Pierrot faisait les enchaînements.

<sup>11</sup> Lomer Mercier-Gouin, *Polichinelle*, théâtre du Gesù, 2 février 1950; voir Jean Béraud, *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France, 1958, pp. 274-275.

<sup>12</sup> Sigmund Freud, *le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, «Idées/Gallimard», (1925) 1981, p. 50.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 60 et 74. Carl Jung utilise une image semblable: «[...] le rêve est ce théâtre où le rêveur est à la fois la scène, l'acteur, le souffleur, le régisseur, l'auteur et le critique» (*l'Homme à la découverte de son âme*, Paris, Payot, «Petite Bibliothèque Payot», n° 53, 1982, pp. 226-227).

pour théâtre que l'esprit, Picasso, créateur de jouets tragiques à l'intention des adultes, a grandi l'homme et mis, sous couleur parfois de l'exaspération, un terme à son agitation puérile<sup>14</sup>.

Agrandir le jeu et faire grandir les spectateurs en même temps que les acteurs, voilà ce que Breton appellera plus tard, à propos des poèmes semi-automatiques et de la pièce *le Désir attrapé par la queue* de Picasso, «cette constituante mi-ludique, mi-dramatique»<sup>15</sup>. Il s'agit bien de la structure d'un «drame qui n'a pour théâtre que l'esprit», qu'on retrouve dans la poésie aussi bien que dans la dramaturgie.

Il en va de certains textes de Roland Giguère comme de ceux de Hénault et de Léonard. Particulièrement dans cette présentation d'une exposition de Léon Bellefleur, Albert Dumouchel, Lucien Morin et autres (en 1950). Giguère décrit le même type de perspective théâtrale que nous avons observé jusqu'à maintenant:

Il faut toujours voir au-delà, prendre tout pour une fenêtre. L'important, dans tout cela, n'est pas tellement la fenêtre elle-même que le panorama sur lequel elle donne. La toile est d'autant plus magnifique qu'elle n'est qu'un tremplin, une porte ouverte, un laissez-passer pour un spectacle qui se joue derrière le rideau. L'admission à ce spectacle est libre, essentiellement libre *pour* tous [...]. La libération de l'homme par la poésie s'effectue: la triste réalité est bientôt remplacée par le rêve qui devient une seconde réalité<sup>16</sup>.

Giguère relie l'image de la fenêtre à celle du regard sur la scène intérieure du rêve. On comprend mieux ainsi le type de perspective d'un poème comme «À un voyant: Albert Dumouchel»:

---

<sup>14</sup> André Breton, *le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965, p. 7.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>16</sup> Roland Giguère, «Au-delà», *Forêt vierge folle*, Montréal, l'Hexagone, 1978, p. 19.

## 10 / L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

La nuit n'a pas toujours su fermer les volets  
il suffit d'une seule fenêtre illuminée  
un seul oeil à la fenêtre<sup>17</sup>.

Puis, du regard du maître, on passe à celui de l'élève, dans *Yeux fixes*:

Je suis debout  
accoudé à la dernière barrière de l'être  
l'oeil rivé aux petites explosions  
qui secouent les galeries [...].

À ma droite: rien. À ma gauche: rien. Derrière: moins que rien. Tout est devant. Je tourne le dos à l'ombre.

J'essaie de me survoler [...]. Je devrai passer encore bien des jours et des nuits à filer mon cocon pour pouvoir m'explorer à mon aise, circuler là-dedans comme un étranger, lorgnette à l'oeil<sup>18</sup>.

Regard de peintre, sans doute, autant que regard, lorgnette à l'oeil, de spectateur d'une scène à l'italienne.

Puis il y a cet autre texte de Giguère, «le Délire de la dérive», qui se lit comme une indication scénique ou comme un argument de ballet — ou un rêve:

Un homme entre portant à la ceinture l'image de sa ruine. Il traîne derrière lui un grand bateau enlacé de joncs noirs comme des tentacules — on sent que la pieuvre n'est pas loin. L'homme s'arrête tout à coup pour regarder la vie qui passe à quelques pas de lui; la vie comme il l'avait si souvent imaginée: grande, large, drapée de blanc et belle comme un

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 10 (poème de 1949).

<sup>18</sup> *Id.*, «Yeux fixes», *l'Âge de la parole*, Montréal, l'Hexagone, 1965, pp. 87, 90 et 100.

## LE THÉÂTRE INTÉRIEUR / 11

ruisseau dans les herbes. Il porte les mains à sa figure et se retourne; devant lui se dresse le bateau libéré qui gonfle ses voiles et lui lance en plein front son ancre rouillée. L'homme tombe<sup>19</sup>.

Quant à l'ouverture du poème «En pays perdu», elle permet de relier les textes présentés jusqu'ici par les images reliées de la fenêtre, de l'espace intérieur devant soi, de sa propre vie regardée à quelques pas de soi:

À l'ouverture des rideaux, seul témoin, regarder froidement le spectacle d'un passé incendié n'appelle pas nécessairement la métamorphose en statue de sel. Ce qui est devant, qui vient, ou que j'imagine être devant a toujours eu sur moi la plus forte attraction<sup>20</sup>.

Dans *les Îles de la nuit* d'Alain Grandbois, on ne retrouve pas d'évocation explicite du théâtre, comme chez Hénault, Léonard ou Giguère. Les mots «mystères», «démasquée» ou «miracle» ne suffisent pas, dans leur polysémie, à créer un paradigme valable<sup>21</sup>. Ce sont plutôt des énoncés comme «nous sommes le miroir absolu» ou «je vois l'extraordinaire caravane de mes songes»<sup>22</sup> qui évoquent le procédé d'imagerie consistant à se pencher sur soi-même comme un spectateur et à transcrire ensuite les images ainsi observées. C'est une démarche créatrice absolument contraire à celle des automatistes québécois, mais une caractéristique bien connue des surréalistes en général et, comme on l'a vu, des surréalistes québécois en particulier. C'est en effet dans ce dernier sens que Gloria Feman Orenstein, dans *The Theatre of the Marvelous*, interprète la poésie d'André Breton:

---

<sup>19</sup> Id., «la Main de l'homme», *la Main au feu*, Montréal, l'Hexagone, 1973, p. 47.

<sup>20</sup> Id., «En pays perdu», *l'Âge de la parole*, op. cit., p. 143.

<sup>21</sup> Alain Grandbois, *les Îles de la nuit*, Montréal, Parizeau, 1944, pp. 67, 73, 86 et 98.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 20 et 99.



Un examen attentif des écrits de Breton révèle qu'il y a un lien étroit dans son esprit entre le surréalisme et la forme théâtrale. Cette analogie souterraine qui relie le rêve ou la vie intérieure de la psyché au théâtre est un motif sous-jacent qui revient souvent et suggère comme interprétation que le théâtre pourrait devenir un jour le médium par excellence de l'expression surréaliste parce qu'il est une forme artistique selon laquelle l'imaginaire peut devenir réalité, là où *je* peut devenir un *autre*<sup>23</sup>.

Orenstein rappelle l'influence sur Breton d'une pièce comme *les Détraquées* de P.-L. Palau et Paul Thiéry: «Pour moi, écrit Breton, descendre vraiment dans les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève (c'est donc le jour?), c'est revenir rue Fontaine, au «Théâtre des Deux-Masques»<sup>24</sup>. Elle rappelle que Breton, en plus d'avoir soutenu que le dialogue théâtral serait la forme suprême du langage surréaliste<sup>25</sup>, a relié, dans *les Vases communicants*, la structure formelle du rêve à celle d'une tragédie classique (allant jusqu'à lui appliquer la règle des trois unités)<sup>26</sup>. Elle démontre également comment la forme du rêve qui est rapporté dans *l'Amour fou*<sup>27</sup> réunit tous les éléments d'une production scénique, incluant costumes, dialogues (ou monologues juxtaposés) et didascalies. Et ce poème «Rideau Rideau»<sup>28</sup> où le poète est spectateur de sa vie et de sa pensée jouées sur la scène de son esprit alors qu'il est prisonnier à l'avant-scène. Ou encore ce «Colloque des armures» qui est introduit en termes de rêve et de théâtre intérieur dans *le Point du jour*: «Ô théâtre

---

<sup>23</sup> Gloria Feman Orenstein, *The Theatre of the Marvelous*, New York, New York University Press, 1975, p. 18.

<sup>24</sup> André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, «Livre de Poche», n° 1233, pp. 44-45.

<sup>25</sup> Id., *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, «Idées/Gallimard», n° 23, p. 48.

<sup>26</sup> Id., *les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 60; il cite d'ailleurs Nietzsche à ce sujet (p. 34).

<sup>27</sup> Id., *l'Amour fou*, Paris, Gallimard, (1937) 1968, pp. 7-8.

<sup>28</sup> Id., *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1948, pp. 86-87.

## LE THÉÂTRE INTÉRIEUR / 13

éternel, tu exiges que non seulement pour jouer le rôle d'un autre, mais encore pour dicter ce rôle, nous nous masquions à sa ressemblance, que la glace devant laquelle nous posons nous renvoie de nous une image étrangère»<sup>29</sup>.

Lisez dans cet esprit d'un théâtre intérieur *le Voyage d'Arlequin* d'Éloi de Grandmont. On peut citer d'abondance, car tout y est mis en scène:

[...] cher Arlequin  
Ton masque tombe des étoiles.  
Ton masque tombe dans mes mains  
[...]  
Qui somnole ainsi dans son rêve?

La mélancolie  
Allonge ses pas  
Dans le matin vert des arbres  
Arlequin secoue  
À deux mains le vent  
Et la longueur des rechutes.

Tout y est chorégraphie:

La danse, plus jamais n'achève  
Son geste à peine commencé.  
Et j'écoute les pas du rêve  
Marchant sur un thème passé.  
  
Son corps essoufflé de musiques  
S'apaise le long de la mer.  
Mais les archets sourds et cyniques  
Reprennent sans fin le même air<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Id., *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 8-9.

<sup>30</sup> Éloi de Grandmont, *op. cit.*, pp. 10, 21 et 27.

Le théâtre intérieur a fait l'objet de nombreuses études, depuis Freud sur la dramatisation des rêves jusqu'à celles d'André Green qui lui consacre le prologue de son étude sur le complexe d'Oedipe dans la tragédie:

Le théâtre n'est-il pas la meilleure incarnation de cette *autre* scène qu'est l'inconscient? Autre scène, c'est encore une scène où la rampe matérialise la coupure, la ligne de séparation, le bord à partir duquel conjonction et disjonction pourront remplir leur office entre la salle et la scène pour la représentation, comme le barrage de la motricité est la condition du déploiement du rêve<sup>31</sup>.

On trouve de ces réflexions sur le rapport rêve/théâtre sous la plume d'animateurs québécois comme Roger Varin, co-fondateur des Compagnons de Saint-Laurent: «Tout dans le théâtre, répertoire et jeu, doit servir à nous porter à la rencontre de nos rêves»<sup>32</sup>. Varin pense surtout ici à la quête du «Beau le plus parfait», surnaturel; Green pense plutôt à l'effet de sur-réalité:

La valeur hallucinatoire de la représentation, que la rampe a matérialisée par le rapport d'altérité, à la fois conjointe et disjointe, s'inscrit sur l'opacité des coulisses où s'est machiné le faux, où le spectateur se retrouve en un lieu aussi métaphorique que celui auquel renvoyait l'apparition des objets dont le refoulement ne laissait filtrer que les rejets évanescents [...]. Plus fragmentaire dans l'espace onirique, cette impression se retrouve où l'on voit sans voir, où l'on entend sans entendre, où l'on parle sans se faire comprendre. Ce n'est pas l'effet d'une carence qui anémie le tissu vivant du rêve le rendant pareil à un corps exsangue. Témoin, l'effet de sur-réalité de

---

<sup>31</sup> André Green, *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*, Paris, Minuit, 1969, p. 11.

<sup>32</sup> Roger Varin, «Résurrection», *le Quartier latin*, 17 novembre 1939, p. 5. Ce dernier avait publié auparavant «Vers un théâtre authentique», *ibid.*, 20 octobre 1939, p. 5.

certains d'entre eux contrastant avec l'inintelligibilité de leurs messages. L'espace des coulisses encadre ce «blanc» de la scène sur laquelle l'action s'inscrit<sup>33</sup>.

Ce qu'il est intéressant pour nous de constater, c'est à quel point la poésie québécoise révèle les mêmes structures. C'est le cas dans des poèmes anciens comme le «Triptyque trilogué» de Guy Delahaye<sup>34</sup> ou «la Lettre. Féerie triste en un acte» d'Antonio Desjardins<sup>35</sup>. Mais c'est chez les poètes qui pratiquent le surréalisme, en particulier ceux qui ont publié dans les Cahiers de la file indienne ou aux éditions Erta qu'on retrouve tout naturellement cette unité formelle, de même que chez les signataires de *Prisme d'yeux*, de l'entourage de Pellan<sup>36</sup>. Les disciples de Borduas et signataires du *Refus global*, dans la mesure du moins où ils se sont éloignés du figuratif (même écrit<sup>37</sup>), ont pour leur part toujours refusé la démarche créatrice qui consiste à transcrire le matin les rêves de la nuit, considérant que c'était là oeuvre de «littéraires»<sup>38</sup>; l'automatisme selon eux devait se donner directement cours sur la toile ou la page blanche.

En quoi un homme de théâtre trouve-t-il son compte dans l'étude des perspectives théâtrales du rêve et de la poésie? Il le trouve notamment dans la mesure où le dialogisme et la théâtralité de certaines poésies lui donnent des textes nouveaux et une vision nouvelle de textes

<sup>33</sup> André Green, *op. cit.*, p. 15.

<sup>34</sup> Guy Delahaye, «Mignonne allons voir si la rose»... est sans épines, Montréal, Déom, 1912, pp. 7-15.

<sup>35</sup> Antonio Desjardins, *Crépuscules. Poèmes*, Hull, Éd. du Progrès de Hull, 1924, pp. 67-84.

<sup>36</sup> Voir par exemple le dialogue poétique de Giguère dans *Adorable femme des neiges suivie de l'Immobile et l'éphémère*, dans *Écrits du Canada français*, n° 16, 1963, pp. 123-128.

<sup>37</sup> Il y a dialogisme dans certains poèmes de Thérèse Renaud, comme dans *les Sables du rêve*, Montréal, les Cahiers de la file indienne, n° 3, pp. 18 et 24.

<sup>38</sup> Comme dans ce débat entre André Breton et Jean-Paul Riopelle rapporté par Jean-Louis Bédouin dans *Vingt ans de surréalisme 1939-1959*, Paris, Denoël, 1961, pp. 150-151.

anciens. On se demande vraiment parfois, en lisant des textes anciens, s'il s'agit de poèmes ou de textes dramatiques. Je pense, par exemple, à *Affrontements* d'Henri Michaux (quoi qu'en dise ce dernier):

Voir dans ce qui suit des pièces de théâtre, soit écourtées, soit inachevées, serait une erreur [...].

Spécimens de l'éprouvé intérieur, fragments de l'humain rendus par la parole, par des paroles échangées, qui se répondent, s'opposent, s'épousent ou bien se rejettent [...].

Documents d'abord par le dedans, par débat, là où l'on débat ouvertement, où une situation psychique par confrontation est en cours de transformation.

Impulsions, désirs, tentations, tropismes font que des actions naissent, vont naître, sont en vue, que plusieurs se côtoient, mais non pas l'action comme au théâtre, lequel noue afin de dénouer [...].

J'envisage les textes ci-après et d'autres semblables, comme propres à une certaine rêverie, invitant, ainsi que le font des poèmes une fois lus, à demeurer par la pensée dans leur atmosphère qui perdure [...].

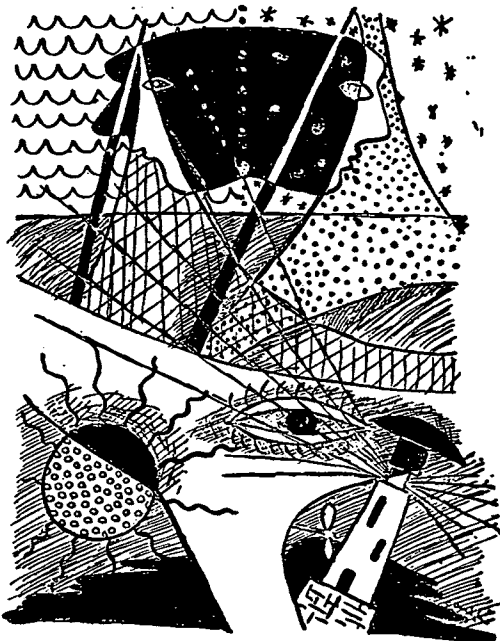
Lectures sans voix.

Prière aux comédiens de s'abstenir<sup>39</sup>.

Ne s'agit-il pas, chez Michaux, d'une invitation à voir naître un théâtre nouveau, tel qu'il vient de la «rêverie», de l'imagerie? C'est parce que les automatistes considéraient l'inconscient comme non-figuratif qu'ils se refusaient à être spectateurs d'eux-mêmes. Mais, ces derniers mis à part, il est éclairant de recourir à la notion de théâtre intérieur pour comprendre toute une partie de notre modernité théâtrale.

---

<sup>39</sup> Henri Michaux, *Affrontements*, Paris, Fata Morgana, 1981, pp. 7-8.



### Quelques «perspectives théâtrales».

En haut, à gauche: dessin d'Alfred Pellán pour *le Voyage d'Arlequin* d'Éloi de Grandmont, 1946, p. 20.

À droite, du même auteur: *Conciliabule*, huile sur toile, 208 x 167.5 cm (circa 1945). Voir l'interprétation de Reesa Greenberg: «Pellán, Surrealism and Eroticism», *Artscanada*, March/April 1981, n° 240-241, pp. 44-45.

Ci-contre: dessin de Charles Daudelin pour *Théâtre en plein air* de Gilles Hénault, 1946, p. 37.



L'aveleur de flammes est aveugle,  
s'y prend mal, s'y perd, s'y brûle.

RG.



LES AMANTS MENACÉS PAR LE ROI TÉNÉBRE.

RG. 1945-53

En haut, à gauche: dessin de Jean-Paul Mousseau (1945) pour *les Sables du rêve* de Thérèse Renaud, 1946, p. 29.

À droite: *l'Aveleur de flammes* de Roland Giguère, pour son recueil *Forêt vierge folle*, 1978, p. 66.

Ci-contre: *les Amants menacés par le roi Ténèbre*, du même auteur, *Ibid.*, p. 68.